

「天地耕作、まで」展報告

著者名(日)	尾野 正晴
雑誌名	静岡文化芸術大学研究紀要
巻	4
ページ	61-69
発行年	2004-03-31
URL	http://id.nii.ac.jp/1132/00000545/

「天地耕作、まで」展報告

Report on the Exhibition “Amatuchi Kousaku”

尾野 正晴

文化政策学部芸術文化学科
Masaharu ONO
Faculty of Cultural Policy
and Management
Department of Art
Management

「天地（あまつち）耕作」は、浜松近郊に在住する三人の美術家、村上誠、村上渡、山本裕司によって結成された。本稿は、12年にわたる彼らの活動を映像と写真によって回顧するとともに、活動の終焉を告げた展覧会「天地耕作、まで」の報告書である。入場者数は約300人。名古屋や京都からも入場者があった。浜松展終了後、規模を縮小して、7月11日（金）～26日（土）まで、成安造形大学ギャラリー（大津市）に巡回した。

“Amatuchi Kousaku” was organized by three artists, Makoto Murakami, Wataru Murakami, Yuji Yamamoto to reside in the suburbs of Hamamatsu. This is the report of the exhibition, which told the end of the activities of “Amatuchi Kousaku” with looking back on their activities, which lasted for 12 years by audiovisual documents. The number of visitors is about 300. There was a visitor from Nagoya and Kyoto as well. A scale was reduced after the exhibition was over, and it traveled to Seian University of Art and Design (Otsu City, Shiga) from July 11 through 26.

会 期

2003（平成15）年3月4日（火）
～22日（土）

会場のマケット）。また、同時開催として、以下のプロジェクトが加わった。個々の解説は、村上が作成した資料によっている。

会 場

静岡文化芸術大学ギャラリー

* “庭”：園児と村上誠による構築物（3月22日、浜松短期大学内“こどもスタジオ”とその周辺）

主 催

静岡文化芸術大学

“こどもスタジオ”の内では、子供たち（4歳から6歳まで）が、大学生の手を借りながら、間伐材と端材を用いて構築物を制作した。基礎的な構築物だけは村がつくったが、村はさらに、子供たちの構築物を収斂させるべく、スタジオの周辺と通路で構築物を増殖させた。“庭”とは、表現が生まれ移ろう、かりそめの場の謂いなのである。“庭”については、村上の論考「庭-遊びと創造の聖なる空間1」（『浜松短期大学研究論集』第59号、2003年）がある。制作風景は、図版10から15までである。

印刷物

『天地耕作・参』（展覧会図録）
A4判チラシ（両面）1枚

関連記事

静岡新聞 2月17日、3月28日
中日新聞 4月2日

内 容

今回の「天地耕作、まで」展は、その名のとおり、「天地耕作」の12年にわたる活動を写真と映像によって回顧するとともに、その活動の幕引きを行う展覧会である。記録展示とはいえ、野外で繰り広げられた大がかりなプロジェクトを、大学ギャラリーという閉鎖的な空間で回顧できるかどうか不安だったが、村上（誠）が考案した展示台の効果もあり、多少の成果は挙げられたと思う。展示に際して、山本は自作のオブジェを多数持ち込んだが、それらを並べるかどうかをめぐって意見の相違があった。結論としては、数を最小限にして並べることにしたが、記録展という性格から見れば、あいまいな展示になったかもしれない。しかし一方で、展示空間が単調にならず、メリハリが生まれたことも確かである（会場風景は、図版1から8、図版9は、展覧

* 身体遊戯：舞踏家森繁哉、子供たちと「天地耕作」によるパフォーマンス（同）一応パフォーマンスとしたが、村上によると、「身体遊戯」である。「身体遊戯」は、個々のプロジェクトと連動しており、今回は、東北在住の異能の舞踏家森繁哉と子供たち、森と「天地耕作」の組み合わせで、時間をずらせて行われた。見学は自由であったが、見学者のために行われたものではない。遊戯の光景は、図版16から22までである。

* 畑：村上渡の非公開制作（静岡県引佐郡細江町気賀の私有地）

* 道：山本裕司の非公開制作（静岡県引佐郡引佐町沢川の私有地）



図 1



図 2



図 3

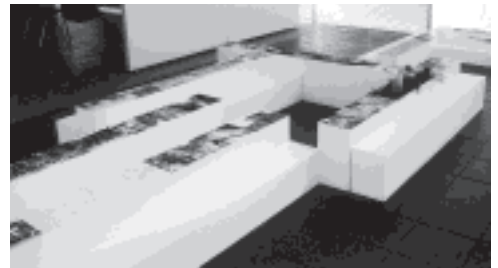


図 4

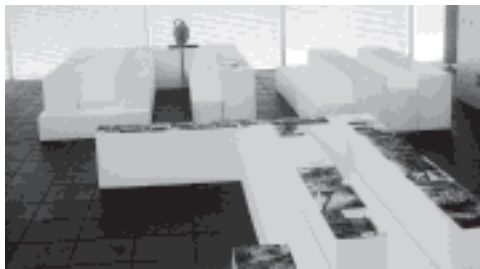


図 5

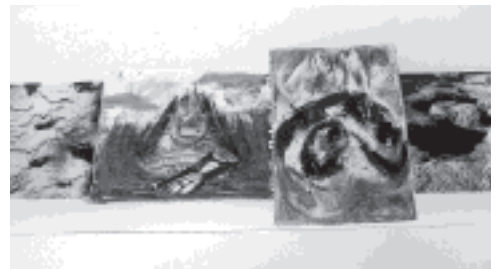


図 6

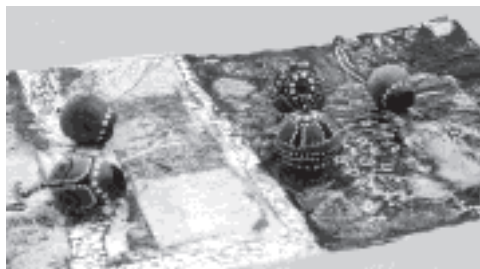


図 7

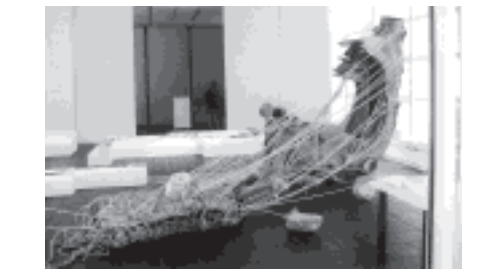


図 8

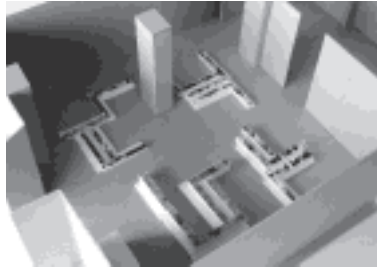


図 9



図 10



図 11



図 12



図 13



図 14



図 15



図 16



図 17



図 18



図 19



図 20



図 21



図 22

「天地（あまつち）耕作」とは何か

1.

「天地耕作」は、浜松近郊に在住する三人の美術家、村上誠（1954～）、村上渡（1958～）の兄弟と、山本裕司（1960～）によって結成されたグループである。彼らの活動を知ったのは、「幻触（げんしょく）」という、これまた不可思議な名をもつ静岡周辺の美術グループの活動を調べていたときであった。ふたつのグループは、活動時期においても、活動形態においても、少なからず異なっている。「幻触」の主な活動時期は、我が国の現代美術における黄金時代ともいえるべき1960年代であったが、「天地耕作」の最初のプロジェクトは1988年に行われた。また、「幻触」がグループとして活動したわけではないのに対して、「天地耕作」は、村上兄弟と山本に二分されているとはいえ、ひとつのグループとして活動した。今でいう、コラボレーションである。「幻触」と同様、「天地耕作」もこねた名前ではないが、自然と協調したり格闘したりする彼らの基本的な手法において、それなりに納得できる名前といえる。

「天地耕作」の活動については、村上（誠）自身が作成した詳細な記録があるが、それによると、連番のプロジェクトが5件ある。1988年5月から1989年3月まで、各々の私有地で行われたプロジェクト1。1991年2月から9月まで、静岡の採石場跡の谷下（やげ）で行われたプロジェクト2。1994年2月から10月まで、静岡の姥ヶ谷（うばがや）の知的障害者更正施設で行われたプロジェクト3。1997年6月から8月まで、フィンランドの湖畔で行われたプロジェクト4。1997年10月から1999年3月まで、各々の私有地で行われたプロジェクト5である。さらに、今回の記録展に合わせた番外のプロジェクトが、2002年9月から2003年3月まで行われた。その他にも、美術館での発表などを中心にした、内外のフィールドワークが5件ある。それぞれのプロジェクトの内容については、村上（誠）の『子どもはいつまで太陽を描くの？』（スタジオU、1995年）に詳しく記載されている。

三人の経歴を見れば分かるように、正規の

美術教育を受けたのは山本だけだが、地元には実技系の美術大学が皆無に近い以上、独学で学ぶしかないことも多い。現に、村上（誠）は美学校で吉田克朗に学んでおり、当初は銅版画を手がけていた。ほかのメンバーの旅立ちも、似たようなものであっただろう。時とともに、彼らもまた「描くこと」に疑義をもつようになるが、そうした経緯に関しては、「幻触」のメンバーたちの移り行きと一致する。「反芸術」が跋扈していた時代の病は、癒されることなく、その後も生き延びていたのだろうか。絵画や彫刻という制約の多い手法を捨てて、三人が見い出したのは、大まかにいえば、「ランド・アート」とか「アース・ワーク」と呼ばれている動向である。

2.

自閉的になりつつあった美術そのものや、美術を蝕みつつあった商業主義から逃れて、欧米の一群の美術家が身の回りの自然へと眼を向けたのは、1960年代のことである。認識された自然ではなく、生きた自然に根ざした芸術を求めた点において、「ランド・アート」はロマン主義の正系とされたが、一方で、それをロマン主義の変種とみなす論者も少なくない。当時であっても、絵画や彫刻という従来の手法のもとで、試行錯誤を繰り返していた美術家のありようを思えば、絵画や彫刻を捨てて自然に回帰することを、解放と捉えるか、遁走と捉えるか、議論の分かれるところである。この時代には、ありとあらゆる美術動向が、離反と統合を繰り返しつつ出没していたが、「ランド・アート」も例外ではない。形態的には「ミニマル・アート」、主張においては「コンセプチュアル・アート」と比較されるが、一方、「天地耕作」の作品はどうかというと、そこには、「ミニマル・アート」や「コンセプチュアル・アート」はいうに及ばず、イズムとしての美術の痕跡がほとんど見受けられず、自然への回帰が唐突に行われた感じがする。作品内部での反抗から、作品を成り立たせる制度への反抗という通常の手順を踏まずに、いきなり制度への反抗を企てたかのようだ。

「ランド・アート」とはいつても、主義主張をもった一枚岩の動向ではなく、たとえば、デ

イヴイド・ナッシュ、リチャード・ロングをはじめとするヨーロッパ（とりわけ、イギリス）の美術家と、ロバート・スミッソン、ロバート・モリス、ウォルター・デ・マリアをはじめとするアメリカの美術家は、向き合う自然のありようが異なるためか、自然へのアプローチが大きく異なっている。前者の方が自然に対して親和的であり、われわれにもなじむことができるが、同様（あるいは、それ以上）の隔たりが、欧米の美術家と「天地耕作」の間にあって不思議ではない。祭りを始めとする各地の民俗芸能を求めて、旅を続けるうちに見い出されたのが伝来の耕作地であり、そこから収穫されたのが、「天地耕作」の作品であったとすれば、それは、「なる」（生成する）美術であり、「つくる」（創造する）美術である「ランド・アート」とは、似て非なるものといえるだろう。

「ランド・アート」はまた、「エコロジカル・アート」の文脈で捉えられることがある。エコロジーの支持者は、「天地耕作」の支持者でもあり得るのである。村上（誠）、杉山恵一、本波潔の対談集『エコロジカル・スカルプチャーは可能か？』（E・S 研究会事務局、1997年）は、ふたりのエコロジスト対村上という構図で進められるが、全編を通して読み取れるのは両者の考えのすれである。ここでは、人間（生物）と自然（環境）の共存、科学と芸術の共存など、二項対立を安易に克服せずに、対立そのものを認めてゆくための方策が述べられているはずだが、気になるのは、イデオロギーに奉仕する芸術の限界を指摘しながら、エコロジーもひとつのイデオロギーに過ぎないことを失念したかのような、エコロジストの考えである。

人間と自然に限らず、すべてのものは共存関係にあるというのが、エコロジーの大前提であることは、周知のとおりである。たしかに、「天地耕作」の作品も、生態系を損なうことなく自然と共生できる点では、「エコロジカル・アート」の一例とみなすことができるかもしれない。ただ、自然と格闘する美術は、意図的ではないにせよ、自然を破壊する美術でもあることを思えば、作り手の立場は、エコロジストほど単純ではないだろう。1970年代に起こったエコロジーは、社会思想にとど

まることなく、社会運動にまでなったが、それは、正義の装いのもとで、もうひとつのイデオロギーになった感がある。「エコロジカル・アート」は、正義の美術に堕する危険性を秘めているのである。

3.

今回の記録展に際しても、ふたつの非公開のプロジェクトがあったが、周知のとおり、非公開の作品は「天地耕作」の専有物ではない。マルセル・デュシャンの遺作をはじめとして、「見せないこと（あるいは、いくつもの制約のもとで見せること）」を作品の属性とするような美術は、少なからず存在する。実物を現地で確認することが困難であるために、「ランド・アート」も、実質的には「見せない美術」といえないかもしれないが、作品を見せることがひとつの制度と化したとき、「〈見せる美術〉という近代的な概念を白紙に戻す」（村上誠、『静岡新聞』、1994年）試みは、美術家の思惑以上の効果をもたらすことがある。「天地耕作」の場合も同様だろう。当人たちが考えていた以上の成果が挙げたことを、村上自身も認めている。ところで、「見せる美術」とは、極言すれば、絵画ということになるだろうか。描くという手法とタブローという形式に、無尽の可能性があったことは事実であり、それゆえ、絵画は、支配的な美術、ひとつの制度となることができた。こうした「見せる美術」に対する本格的な反抗は、20世紀初頭からはじまり、1960年代にひとつのピークを迎えたが、美術家たちの反抗が強くなればなるほど、「見せる美術」がそれに応じて巧みに強化されたことは、美術史の教えるとおりである。

「天地耕作」が「見せる美術」を執拗に忌避した経緯については、彼らが繰り返す発言が参考になる。たとえば、「芸能でも美術でも、もともとは観客はいなかった」（『コンテンポラリー・アーティスト・レビュー』夏号、1992年）とか、「何でも見ることができ、体験できる時代である。しかし、見ることの許されない祭り（秘儀）があるのも確かだ」（『静岡新聞』、1994年）、などという村上（誠）の発言はその一例だ。意味や時間が充溢した自らの耕作地において、「見せること」に重きを置かない、古（いにしえ）の美術が見い出さ

れたわけだが、それはまた、日々の営みに則した美術、自然への畏怖を失うことのない美術、慣習的な知に基づく美術でもあった。「知的な行為としてわかってきた現代美術よりも、…素材にたっぷり時間とか変化が加わったもの…儀礼や祭祀にまつわり素材が醸し出すもの、そんなものに感じてしまう」(『耕作だより 7』、天地耕作事務局、1990年)と、山本も語っている。だが、「見せない美術」によって、「見せる美術」をおびやかすことは容易ではないし、「見せない美術」は、「見せる美術」を失墜させるというより、それを正確に位置づけるために見い出されたはずである。「見せない」手法を競うことは、「見せる」手法を競う近代美術の裏技でもあり、往々にして、神秘主義を招き入れる一因となる。

4.

彼らの活動は、作品の制作にとどまらず、印刷物でいえば、『耕作だより』という不定期のミニコミ紙が14号、活動を中心にした記録集『天地耕作』が3冊、美学者による著作が2冊、村上(誠)自身による著作や対談集が2冊刊行されている。驚くのは、書き手が、いわゆる美術の領域にとどまっていなかったことであり、哲学、文学、考古学、生物学、社会人類学などの領域から、さまざまな切り口が提供されている。まさに、ポスト・モダンの状況下での美術のありようを示しているといえるが、さらにまた、作品を目撃できなかった観客のために、写真(素人の域を超えている)やビデオで活動を記録する試みも繰り返されている。制作のプロセスが過剰に問われる作品にあっては、写真や映像によるプロセスの記録が過剰に求められるのだろう。彼ら自身が活字や映像というメディアをもったのは、中央から離れて活動することを選んだ以上、自分たちの考えを、自分たちで過不足なく伝えてゆく必要があるからだ。作品はアルカイックだが、「見せないこと」(作品)と「見せること」(私的メディア)を等価に置く戦略は、きわめて今日的なものである。ここでは、美術の領域における切り口を、いくつか見てゆくことにしよう。

現代美術の領域でいえば、美術家川俣正の作品に触れておきたい。作品の外観だけを見

ても、川俣と「天地耕作」の比較は可能であるし、村上(誠)も、川俣の袋井でのプロジェクト(1988年)を手伝ったことが、ひとつの転機になったと語っている(『耕作だより 7』)。木材を用いたインスタレーションという、まず川俣が思い起こされるほど、彼の作品は人口に膾炙しているが、豊田市美術館で行われたシンポジウムの報告書『川俣正 ワーク・イン・プログレス 豊田2001 ダイアローグ』(豊田市美術館、2002年)は、「天地耕作」の作品を考えるうえでも参考になる。大工(道具片手に移動する職人)の系譜を引く川俣と、土地にしばられた農耕の民の系譜を引く「天地耕作」との隔たりを、村上は充分自覚しているが、両者に共通点がないわけではない。以下、出席者の発言は、すべて報告書からの引用である。

シンポジウムでは、川俣のプロジェクト(とりわけ、豊田市でのそれ)を中心にさまざまな討議が行われたが、そのなかで、興味深い問題提起がふたつあった。ひとつめは、「造形美」をめぐるものである。川俣の作品の魅力を「造形美」にも求めるかどうか、出席者の意見は分かれたが、川俣自身は、「美は関係ない」し、「視覚的なものだけで美術作品が成立するものではなく、ある意味で日常的なものの中にある違った機能というのがあり得るはずだ…」と、言い切っている。とはいうものの、川俣の作品には、「やっぱり何かここにアーティストでなければならぬある種のものをつくっていく」感覚がある…(小林康夫)ことも確かだろう。同じことは、「天地耕作」にもあてはまる。支持者のひとりである石田正は、「美術の文脈の中で捉えられながらもなお美術の文脈をはみでた活動である…」(『天地耕作とハイデガーの地、天、神、人、論』、天地耕作事務局、1994年)と述べているが、彼らの作品の魅力を「造形美」というカテゴリーで捉えるかどうか(さらにいえば、美術という文脈で捉えるかどうか)、支持者のみならず、村上兄弟と山本の考えにも温度差がある。いずれにせよ、「造形美」とは、きわめてアイロニカルなものなのだろう。それは、求めても得られるわけではないが、その一方で、求めなくても得られることがある。「造形美」を目的として制作されたわけではな

いが、作り手を裏切るかのように、「造形美」がもたらされることがあるのである。

ふたつめは、「アートは危険」という川俣の発言をめぐるものである。川俣によれば、「アートは楽しいものでも豊かなものでも全然なく、非常に危険なものだということだ。……そこで一つの緊張感を持つことが、アート・プロジェクトには、必要であると思います……」ということになるが、行政や政治におもねったり、地域のコミュニティに絡み取られたりしないことは、アーティストに不可欠なひとつの才能なのであろう。街のあちこちで見られる薄汚いヌード彫刻や、手入れしないためにスクラップと化した立体の群れなどは、御用芸術と化したパブリック・アートの末路だが、「天地耕作」の作品はといえば、地域住民との協同制作物というより、自然とのそれであり、多くは、人里離れた私有地に放置されている。はよりの「体験美術」と異なり、はじめから、見る楽しさも、参加する楽しさも、拒まれているのだ。川俣とは違った意味で、それもまた、危険なアートである。

5.

美学の領域でいえば、「天地耕作」の忠実な目撃者である川田都樹子のいくつかの論考を読めば、作品の美術史的な位置づけは充分可能である。既知の美術史の文脈に取り込もうとして、整合性を求め過ぎた結果、「天地耕作」の作品を図式的に捉えたきらいもあるが、『「天地耕作計画」によせて—モダニズム？ アンチ・モダニズム？ ポスト・モダニズム？』（『アースワーク：スミソンから天地耕作まで』所収、1989年）には、非合理性—合理性、アクション—フォルム、コンセプチュアル—ビジュアル、遠心的—求心的、文学性の肯定—文学性の否定など、多くの対比的な分類のもとで、村上兄弟と山本の詳細な作品解説がある。おそらく、これ以上の総括は望めないだろう。

同じ美学の領域でいえば、もうひとりの忠実な目撃者であった故石田正を挙げねばならない。石田はまた、「天地耕作」が最も敬愛する人物であり、今回の記録展も石田に捧げられている。先に挙げた『天地耕作とハイデガーの地、天、神、人、論』は、4章立てになっ

ており、「天地耕作」の作品を、ハイデガーの「物」という概念のもとで論じた石田の労作である。あえて言えば、「天地耕作」を過剰理解（深読み）し過ぎている気がしないでもないが、過剰理解は、支持者の偏りというより、誠実さの証しととるべきであろう。石田の論考の中心にあるのは、ハイデガーの芸術論（『芸術作品の根源』、1950年）であり、たとえば、「……芸術作品は、一切の存在者を隠し守る大地と、その大地を現わし出させる世界の親密な争いとして存在している。親密な争いとは、対立しつつ依存し合っているということであり、両者の争いにおいて、それまで蔽い隠されていたものが顕わになることを、ハイデガーは真理の出来事と呼ぶ。芸術は、このような真理の出来事の一つなのである……」とか、「……ハイデガーによれば、作品の世界のうちに作品の大地が立ち現われるということ、作品において真理の出来事が生起しているということこそ、芸術作品が、芸術作品として存在しているということである。こうした芸術作品の存在は、周りに四者（地、天、神的なもの、死すべきもの）が留め集められている「物」の存在へと進展する……」、などと要約されている。

石田にいわせれば、単なる素材や物質としてのもの（作品を対象化して、外から眺めること）ではなく、直接的な経験が可能な「物」（作品の世界のうちにあって、生き生きと立ち現われるものを経験すること）が求められるべきであり、「天地耕作」の作品こそ、ハイデガーのいう「物」、「物」としての芸術作品というわけだろう。だが、哲学者木田元も、『ハイデガーの思想』（岩波書店、1993年）のなかで指摘しているように、ハイデガーの芸術論は、基本的意図がうまく読み取れない論文である。木田は、「芸術作品を物や道具から出発して捉えたりするような従来の美学や芸術論に真向から逆らって、芸術にある存在論的機能を認めようとしていることは明らかである。……それを抛りどころに、知を中心に形成されてきた西洋の文化を総体として批判しようという意図も分からないではない……」と述べることで、その意図を推測しているが、反面、「真理」が「美」の上に置かれているために、ハイデガーの芸術論は、形而上学に近

いという否定的な評価もある。「天地耕作」の作品を論じ切るには、どのような知の枠組みが必要か、いま一度検討すべきかもしれない。

6.

伝来の土地を人知れず耕作しつづける彼らの行為は、美術作品の制作というより、農作業そのものであり、当然そこには、死と生の時間が充溢している。彼らが用いる木、石、土などの素材からしてそうだ。それらは、自然の途方もないふたつの力—破壊力と蘇生力—の産物なのである。村上兄弟は「産土（うぶすな）」、山本は「墳墓」という、表裏一体の連作をつくり続けているが、そこでもまた、生と死は、隔てられることなく往来している。村上（誠）はいう、「死のかたちはまた、生のかたちの裏返しでもあるのだが、死と向き合い、〈死のかたち〉を表現することは、身体で、この死に満ちた自然とかかわってゆこうとする、意志のようなものなのかもしれない」（『静岡新聞』、1991年）。「天地耕作」の場合、死生観は、巡礼ともいうべき旅で目覚め、身近な耕作地のもとで根づいたのだろう。「死生観」というものの核心は、〈時間〉というものをどう理解するかにある」（広井良典、『死生観を問いなおす』、筑摩書房、2001年）とすれば、自然の時間を糧とする日々の営みこそ、生と死が、有でも無でも、はじめでも終わりでもないような死生観の母体となるのである。

こうした死生観は、聖と俗が未分化な農村に住み、神への奉仕ともいうべき農作業にたずさわる彼らに固有のものであるだろうか。あるいは、切実さや執拗さは異なるとはいえ、われわれ自身のものでもあるだろうか。マイケル・ライシュは、『日本人の死生観』（加藤周一、M. ライシュ、R.J. リフトン著、矢島翠訳、岩波書店、1977年）の終章で、「一般に日本人の死に対する態度は、感情的には〈宇宙〉の秩序の、知的には自然の秩序の、あきらめをもったの受け入れということになる。その背景は、死と日常生活上の断絶、すなわち、死の残酷で劇的な非日常性を、強調しなかった文化である・・・」と述べているが、死生観が明るみになるには、いつどこにあって、生と死の底知れぬ繋がりが必要である。各人が各様に生き急ぐこの国では、死生観の移り

行きを見定めるところではなく、それを抱くこと自体が問われつづけている。

7.

「天地耕作」の作品を、「制作行為と作品とを明確に区別しえない美術」、「思考と制作とを明確に区別できない美術」、「生活と美術とを明確に区別できない美術」、「芸術家と観客とを明確に区別できない美術」の実例と捉えたのは先の石田だが、四つの「区別できない美術」はまた、プロセス・アート、コンセプチュアル・アート、ポップ・アート、パフォーマンス・アートなど、他のアートも指し示している。共通点はあるものの、欧米の「ランド・アート」でもなければ、川俣流のインスタレーションでもなく、ユニークというより、不可思議な「天地耕作」のプロジェクト。「天地耕作」とは何かという問いは、本稿のテーマであったが、それはまた、終わりのない無垢な問いのひとつであり、他の問いを導くことになる。たとえば、「何を制作するか」という問いから、「いかに制作するか」という問いへの移行は、近代の美術家に固有のものだが、「天地耕作」はこう問い続ける。「なぜ制作するのか」、そして、「我々は、どこから来たのか、何者なのか、どこへ行くのか」、と。この問いは、原初的美術を求めた画家ゴーギャンの晩年の大作、「我々はどこから来たか、我々は何か、我々はどこへ行くか」（1897年）のタイトルにも孕まれているが、「自分が何であるか、何であるべきかを知られずに存在している」（キルケゴール）人間にとって、それらはいずれも、問い続けることに意味があるような問い、とはいえないだろうか。あるいは、デュシャンなら、こうつぶやくかもしれない。「答えのある問いなどない」、と。

[静岡文化芸術大学平成14年度文化政策学部長特別研究]